

传统文化与古典戏曲(三)

郑传寅

湖南人民出版社

—

同的5件戏衣上,分别有云龙、仙鹤、绿叶、红花等精美图案。当时戏衣上的这些图案是画的还是绣的,无从确考。画衣和绣衣在我国都有相当悠久的历史。周代贵族的礼服分别画有或绣有龙、雉、日、月、山、水、火、水草、弓和斧等图案。一般是上衣用画,下裳用绣。《周礼·春官·司服》疏:“衣是阳,阳至轻浮,画亦轻浮,故衣绩也……裳主阴,刺亦是沈深之义,故裳刺也。”从“描花”、“绘画”等字眼看,元代以前舞台上的“画衣”可能还不是刺绣制品。戏衣用绣品到底始于何时,亦未能确考。清人李斗的笔记《扬州画舫录》卷五载,当时的“江湖行头”中已有“五色顾绣青花五彩绫缎襖褶”、“五色顾绣袴”、“五色顾绣披风龙披风”。[1]“顾绣”是上海大官僚顾名世的家姬所创的一种刺绣流派,以劈丝精细,配色考究,构图丰满为特点。近代戏衣则更加考究,鲜艳华美,多用色泽艳丽的绸缎制成,再用五色花线绣上各种精美的图案,色彩丰富、鲜艳、灿烂夺目。

崇尚富丽的特色也反映在戏曲演员的面部化妆上。

色彩对于戏曲人物造型,有着特殊的意义。上台演戏,习称“粉墨登场”,不敷粉墨一般是无法登台唱戏的——除非是清唱某一两支曲子。“满脸涂污”的花面对色彩的依赖自不待言,即使是“俊扮”的生、旦,也必须靠鲜艳的色彩,把本相掩盖起来,而以“假脸”示人。宋曾慥《类说》卷七引《教坊记》说:“庞三娘善歌舞……特工装束。又有年,面多皱,帖以轻纱,杂用云母和粉蜜涂之,遂若少容。尝大酺汴州,以名字求雇。使者造门,既见,呼为恶婆,问庞三娘子所在。庞给之曰:‘庞三是我外甥,今暂不在,明日来书,奉留之。’使者如言而至。庞乃盛饰,顾客不之识也,因曰:‘昨日已参见娘子阿姨。’其变状如此,故口中呼为‘卖假脸贼’。”[2]善于以“假脸”示人的庞三娘不是戏曲演员,但戏曲演员可以说都是庞三娘式的“卖假脸贼”。花面是不折不扣的“假脸”,素面、洁面也是力求“变状”的“假脸”。不要说与实际生活相比,就是与话剧演员相比,即使是洁面的生、旦,其面部色彩的夸张性,也是十分明显的。生、旦的面颊多涂成粉红色,眉眼均以黑色描画,嘴唇涂成深红色。生角从眉心至脑门画一深红色“枪尖”,或画

一弧形红晕，谓之“过桥”。旦角珠翠满头，整个面部艳若盛开的桃花。苏联戏剧家奥布拉兹卓夫在《中国人民的戏剧》一书中，这样描述戏曲旦角的面部化妆：她的面孔仿佛上了釉的细瓷。她那粉红色的、并无反光的面庞，青黑的眼睛，滋润闪光的牙齿，这一切是多么奇妙！正因为戏曲演员的面部化妆要用鲜艳的色彩改变演员的本相，所以，不但满脸皱纹的老太婆可以扮演妙龄少女，而且，方面大耳、口阔唇厚的男子汉，也可以成功地扮演葬花的黛玉和散花的天女。

崇尚富丽的特色还反映在戏曲舞台色彩选择的发展变化过程中。

假如将戏曲舞台色彩选择的发展变化过程，与国画色彩选择的发展变化过程作一简单比较，戏曲舞台色彩选择崇尚富丽的审美取向就更加一目了然。国画的色彩选择，经历了由繁富到单纯，由绚烂到淡雅的发展变化过程。隋代以前的绘画多杂用五色，而且在五色之中，突出最引人注目的红色，色彩丰富而强烈。《周礼·冬官·考工记》载：“画绩之事，杂五色。东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄。青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与白谓之黻，五采备谓之绣。土以黄，其象方，天时变，火以圜，山以章，水以龙，鸟兽蛇，杂四时五色之位以章之，谓之巧。凡画绩之事，后素功。”这种五色杂陈，力求鲜明的趣味，曾经长时期地支配着国画的色彩选择。但唐代以后，这一趣味逐渐发生蜕变。唐张彦远《历代名画记·论画体工用榻写》说：“草木敷荣，不待丹碌之采；云雪飘飏，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而粹。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”[3]大约是从唐代开始，以单纯驭繁富，以淡雅胜绚烂的“简淡”趣味，渐渐代替“杂四时五色之位以章之，谓之巧”的富丽趣味。反映在创作上，就是将万紫千红的大千世界“提纯”为黑白二色的水墨画迅速崛起，并逐渐形成美术之大潮。画家醉心于以墨色的浓、淡、干、湿、焦、润来表现色彩的丰富性，创造出“墨分五色”的国画技法。杂用五色的设色敷彩，越到后来反而越不为方家所取。清王原祁《雨窗漫笔》说：“设色即用笔用墨意，所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处，今人不解此意，色自为色，笔墨自为笔墨……惟见红绿火气，可憎可厌而已。”[4]唐以后并不是完全没有设色画，“绮罗人物”和“金碧山水”不但敷彩，而且力求色彩瑰丽。但从总体上看，不劳设

色的水墨画，地位越来越高，即使是设色画，也多以一色为尚而力避重浊。譬如，青绿山水、浅绛山水、朱竹、朱梅等设色画，用色单纯而富有雅趣。

戏曲舞台的色彩选择则经历了由单调到繁富，由枯寂到浓艳的发展变化过程，与绘画色彩选择的发展变化路径恰成对照。试以戏曲演员的面部化妆为例说明之。涂面大约始于隋唐。《太平广记》卷四九六引温庭筠《乾子》说，唐代演参军戏时，参军色“墨涂其面”。宋杂剧既有用面具的，也有用涂面的。还有既涂面又以面具加于其上的。但这时的涂面用色范围很窄，只有白、青、绿、黑等色别，而且多半只是描眉画眼的“素面”。北京故宫博物院收藏的两幅宋杂剧演出图，绘有副净、副末等角色，他们面部洁净，只是略施粉墨，描眉画眼而已。金元时期，则出现了杂用数色的花面。山西侯马金墓戏台模型上，陈列有5个彩绘戏俑。左起第一人画两个白眼圈，脸部正中画一黑色蝴蝶形图案。右起第一人面部正中涂一块白粉，脑门、面颊、嘴角等处抹有黑道道。山西洪洞县广胜寺明应王殿元代戏曲壁画上亦有5个彩绘演员画像，左起第二人勾白眼圈，画粗而黑的浓眉。正中一人涂粉红脸，画白眼圈，眼眉均以黑色描画。用色范围也比宋杂剧宽泛。色别和图案已形成简单谱式，以主色调划分，有深红、粉红、白、黑等几种谱式。譬如，《博望烧屯》杂剧说关羽的脸“红馥馥面皮有似胭脂般赤”。《双献功》杂剧说李逵的脸黑得像“烟薰的子路，墨染的金刚”。《伍员吹箫》杂剧说奸臣费无忌、费得雄父子的脸白得像是“开粉铺行”的（费得雄上场诗云：我家不开粉铺行，怎么爷儿两个尽搽脸？）。但是，与明清特别是与近代京剧脸谱相比，元杂剧花面的色彩就又显得单调。那时的花面一般只用两种颜色，顶多也只是用黑、白、红三色。元杜仁杰《庄家不识构阑》散套这样描写当时角色的面部化妆：“中间里一个央人货，裹着枚皂头巾顶门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹。”元杨显之《酷寒亭》杂剧第二折，借剧中人之眼，见出妓女萧娥的化妆：“这妇人搽的青处青，紫处紫，白处白，黑处黑，恰便似成精的五色花花鬼。”元夏庭芝《青楼集·李定奴》也说：“凡妓，以墨点破其面者为花旦。”近代戏曲脸谱的用色则宽泛得多，有红、粉红、老红、赭、紫、黄、白、黑、蓝、绿、灰、青、金、银等十多种色别，而且每张脸谱上常常是以一种颜色为主色，又让多种对比强烈的色彩“纵横其上”，构成各种复杂精美的图案。譬如，京剧《连环套》中寨主窦尔墩的脸谱，以蓝为主色，杂用红、黄、绿、黑、白等多种颜

色。戏衣的色彩也经历了由单调到丰富，由枯寂到艳丽的发展变化过程。清代中叶以前，戏衣中的蟒服只有红、黄、绿、黑、白 5 种颜色，故有“五色蟒服”的说法。清中叶以后，蟒服的颜色增加到十多种。为此，艺人们将原有的 5 色称为“上五色”，将后来增加的宝蓝、粉色、秋香色、湖色和紫色称为“下五色”。[5]现存北京故宫博物院的《穿戴提纲》，是记录道光年间宫廷戏衣的资料，其中所载蟒服有红、黄、粉红、银红、绿、白、黑、紫、石青、蓝、月白、香色等十几种色别。

戏曲舞台色彩选择的这一特点是怎样形成的呢？我以为，它是由戏曲的审美特性、生长条件以及观众的审美需要等诸多因素交互作用而共同决定的。

戏曲是歌舞剧，歌舞的成分很重。因此，它不得不像歌舞一样，偏重于以形式取胜。秋文《中国戏曲艺术的美学问题》一文说：“话剧艺术是心理的因素重于感觉的因素，而戏曲则是感觉的因素重于心理的因素。心理的因素取决于内容，感觉的因素取决于形式。”[6]色彩直接诉之于视知觉，属于感觉的因素，有一望而知的长处，自然会受到戏曲艺术家和戏曲观众的重视。

戏曲来自民间，其言本自街谈巷语，其曲出于里巷歌谣。戏曲主要的服务对象和从业人员是社会的底层群众，这一生长条件和环境，决定了它的艺术旨趣。在色彩选择上，它不可能效法主要代表文人趣味的水墨画，而自然而然地以色彩富丽的民间艺术——诸如年画、剪纸、彩塑、刺绣为是。水墨画以单纯驭繁富、以淡雅胜绚烂的色彩选择，创造的是“思而得之”的含蓄隽永之美，切合鉴赏水平较高，文化素养深厚的文人的口味；繁富艳丽的色彩，创造的是一望而知、明朗热烈的美，切合文化素养不高，鉴赏水平较低的观众的口味。

人在不同环境中，心态和需求往往差异很大。平日居室独处，大多希求宁静；节庆宴集群居，则常常渴求热闹。看戏与读画不同，不是“独”而是“群”，它既要求宣泄，还要求补偿。这种心态和需求，要求戏剧极大限度地调动人的情感：或使其痛哭流涕，或使其开怀大笑，或使其扼腕裂眦。戏曲舞台的色彩必须为启动观众情感的“闸门”服务。绘画是挂在室内供人茶余饭后近距离欣赏的静物，其色彩应与室内宁静和谐的气氛相吻合。戏曲是佳辰令节供千百人远距离同观的表演艺术，其色彩则需要与热闹喧腾的气氛相一致。旧时戏曲演出多在旷野的露台上进行，即使是在室内（如堂会演剧），观众与演员之间仍有很大一段距离（与观赏绘画相比），这使戏曲在色彩选择上必然与

绘画有所不同。在室内近距离端详而显得刺眼的浓艳色彩，移入旷野作远距离观赏，可能适得其宜；在室内显得淡雅柔和的色彩，移入旷野，定会显得暗淡枯寂，令人不快。这就像在人口稠密的城市，大红大绿的衣衫会显得火爆、扎眼，给人以压迫感；而在人烟稀少的乡村，它却显得鲜艳好看，给人以愉快一样。戏曲欣赏必须与演员的表演同步进行，观赏的不可重复性迫使观众数小时目注一处。假如舞台装扮和陈设也像水墨画一样，只使用黑、白二色，观众定会因为色彩过于单调、灰暗，而很快产生视觉疲劳。

二 戏曲舞台色彩

表现功能

黑格尔在其《美学》中说：“艺术作品……为观照和欣赏它的听众而存在……每件艺术作品也都是和观众中每一个人所进行的对话。”[7]在戏曲舞台上，色彩就是戏曲艺术家和观众进行对话的一种独特的文化语言，这种语言有着特殊的多方面的表现功能。

第一，装饰功能。

人的眼睛有接受和处理多种色彩信息的本能，本能的实现可以使生命体获得快感，本能实现的程度与主体所获得的快感成正比，因此，人类无不喜爱鲜艳而丰富的色彩。色彩因此有了极强的装饰功能，可以把物体装饰得富丽堂皇。戏曲舞台上的色彩，首先是一种娱目的装饰物，它旨在把人物以及人物活动的环境装饰得更加漂亮，以壮观瞻。在许多情况下，戏曲舞台上的色彩，与作品所要表现的思想内容，并无太大的关系，除了饰美娱目之外，别无深义。譬如，从元代开始，戏台后方墙壁的正中就悬挂有色彩艳丽的底幕，底幕上的图案和色彩，与所扮演剧目的内容大多无涉，它既不说明时间、地点，也不象征什么意义，只是起装饰舞台的作用。[8]又譬如，无论是“画衣”还是“素衣”，戏衣的水袖一般总是白色的，这既不是生活服装色彩的再现，也不表示什么特殊的意义。水袖之设主要是为了便于舞蹈——长袖善舞，[9]水袖的色彩选择也只是为了造成色彩的强烈对比，吸引观众的注意力。色彩施之于面，就多数情况来说，也是为了装饰，以引起更多人的注意。战国时代，日常生活中已有以粉敷面，以黛画眉，以益其美的习俗，稍后则兼用红色搽面或于眉心、酒涡等处点绘图案。唐元稹《恨妆成》诗有“敷粉贵重重，施朱怜冉冉”句。实际生活给艺人以启迪，不同的颜色施之于面，可以使人的面部得到神奇

的美化：苍白的变得红润；多皱的变得光洁；灰暗的变得鲜亮；单调的变得丰富；平庸的变得神奇；不合比例的变得端正。色彩还可以创造怪诞美和滑稽感，如在鼻梁上抹白粉就是如此。总之，在演员面部涂上颜色可以吸引人们的注意，强化戏曲对观众的吸附力。因此，戏曲艺人无不重视用色彩来美化自己的形象。譬如，旦角常用黑色贴片贴于两鬓，美化脸型。梅兰芳说：“圆脸的贴直一点，就可以使脸型变得长一些；长脸的贴弯一点，就可以使脸型显得圆一些。”[10]生、旦等角色用黑色美化眉眼，剃掉眉毛，再用黑色描画。生画粗而上扬的剑眉，旦描细而弯的柳叶眉。眼角、眼皮涂上黑色，单眼皮变成双眼皮，小而难看的圆眼睛可以变成大而好看的“丹凤眼”。鼻梁两侧涂上两条暗红色，即使是塌鼻梁也会显得直而高。总之，色彩是舞台人物造型必不可少的物质材料，假如没有这些色彩，即使演员的长相无可挑剔，但远距离观看一个美人，也会觉得她苍白，眼睛鼻子挤成一堆，缺乏魅力。

第二，别异功能。

人的眼睛能细致地分辨各种不同的对象。这对于戏曲来说是至关重要的。戏曲通过塑造人物的方式表现生活，对于这类艺术作品来说，人物形象区分得越鲜明就越好。两个穿戴相同，长相相似的人站在近处，人们可以仔细端详，根据其细微的差别，迅速地把他们区别开来。但若让他们站在远处，即使是长相迥异，恐怕也很难迅速地加以区分。然而，给他们穿上不同颜色的衣服，涂上不同颜色的脸谱，困难的克服也就变得轻而易举了。可见，用色彩清楚而迅速地区分人物，不仅是创作的需要，同时也是欣赏的需要。

戏曲舞台色彩的别异功能，表现在以下三个方面：

别行当戏曲扮演实行角色分行制。按照人物的性别、年龄、社会地位、性格特点等条件，众多人物被区分为若干类型。唐宋时参军戏已有参军和苍鹘两个角色类型。金元杂剧形成了末、旦、净等行当。诞生于清代的京剧分行较为细密，共有生、旦、净、丑四大行当，每行又分若干分支。譬如，生行分老生、小生、武生；旦行分青衣、花旦、武旦、刀马旦、老旦等。从化装到表演，每个行当都有各自的程式。演员一出场，观众即可从其面部或戏衣的色彩一眼认出是何类角色。譬如，参军戏中的两个角色，就是以戏衣的色彩加以区分的。吴景旭《历代诗话》卷五十二载：优人“鹑衣……为苍鹘……绿衣秉简者谓之参军桩。”净行的重要标志是“满脸涂污”——勾画脸谱，因面部所用

之主色不同，净行又别为黑净（黑头）、红净（红生）、白净（白面）等分支。鼻梁上抹有一块白粉的一定是丑角。旦行的分支也靠色彩来加以区别。譬如，青衣即因应行角色多穿青（黑）色褶子而得名。

明尊卑这一功能主要是由戏衣的色彩担负的。譬如，戏曲舞台上的高级官员一般穿蟒袍。但品级不同，蟒袍的颜色也就不一样。昆山腔舞台已用“五色蟒服”区别皇帝和文武大臣。皇帝穿黄蟒袍，文武大臣按品级分服红、绿、黑、白色蟒袍。京剧舞台上的蟒服已不止于五色，亦以色彩区分尊卑。梅兰芳说：“皇帝穿正黄色，王爵、太子穿杏黄色，元老穿香色或白色，侯爵穿红色。”中级官员穿官衣，也“从颜色上区别官级的高低，红最高，蓝次之，黑最低。”[11]官与民也可借戏衣的颜色来分辨。达官贵人多穿布满花绣、色彩艳丽的“花（画）衣”；贫苦百姓则穿色彩灰暗、浑然一色的“素衣”。焦菊隐说：“穷书生、目不识丁的粗人、门官、奴仆、家院等皆穿青袍。”[12]素色“茶衣”和“老斗衣”则是渔民、樵夫、牧童、酒保等卑贱者服用的戏衣。有的剧目还用戏衣的不同色彩来区别神怪的“品级”。譬如，李渔在其《蜃中楼》中特别注明，剧中四个龙王，按尊卑选用不同服色：东海龙王为至尊，视同如皇帝，服黄袍；钱塘、泾河、洞庭龙王各有差等，分服红、绿、青色袍。

需要注意的是，对此不可作绝对化的理解。因为担负这一功能的不只是戏衣的色彩（戏衣的样式、质地亦可区分人物的等级贵贱），而且，戏衣的色彩也不只是担负此一项职能，戏曲艺术家不可能只从一个固定不变的角度来选择色彩，而常常是根据多重需要来使用色彩的。所以，戏衣的色彩不能都用别尊卑这一点来加以解释。譬如，一般说来，卑贱者服“素衣”，高贵者穿“画衣”。可是，《审音鉴古录》载，《西厢记》中的相国之女崔莺莺游佛殿时穿“素袄”。这里的“素色”并不说明莺莺卑贱，而是表示她正在为父亲服丧。又譬如，《女起解》中的苏三和《斩娥》中的窦娥皆服红。这里的红色并不说明她们高贵，而是指明她们是临刑的罪犯。我国古代罪犯服赭衣。赭衣为赭色土所染，其色近赤而暗。为了美观和褒扬蒙受冤屈的“罪囚”，戏曲舞台上的“罪衣”也就成了大红色。再譬如，元杂剧舞台上，关羽穿红袍，但在明清戏曲舞台上，关羽一般穿绿袍。按照戏衣以色彩明尊卑的惯例，红为尊，绿为卑。但关羽服色的变化并不表明他的地位发生了什么变化，而是明清戏曲艺人觉得红脸再配上红袍显得过于扎眼，而且缺乏色彩对比，故根据《三国演义》

中“云长青巾绿袍”的描写，作了以绿易红的改动。

序长幼戏衣和面部的色彩都担负着区分年龄的职能。人物的年龄不同，戏衣和面部化妆的色彩必然会有差别。譬如，褶子为平民便服，老头子、老太婆用米色，中年男女用黑色，青年则用大红或粉红色。帔为帝王将相、权贵显要的常礼服和便服，色彩亦起区分长幼的作用。“老年人穿香色，或蓝色，中年人穿红色，蓝色，少年人穿红色，粉色。”[13]靠是武将出阵时的装束，颜色亦因人物的年龄而异。老帅扎黄靠，青壮年扎粉红或银白色靠。髯口的色彩也有区别年龄的作用。中年用黑须，老年用白须，介于二者之间的人则用黦（灰白色）须。譬如，刘备在《长坂坡》中用黑须，《两将军》中用黦须，《白帝城》中则用白须。诸葛亮在《群英会》中用黑三（髯口之一种，三绺），《空城计》中用黦三，《天水关》中用白三。不同颜色的须，显示了人物年龄的变化。面部的色彩有时也有区分长幼的意义，这主要表现在俊扮的生、旦等角色的面部化妆上。青年多涂成粉红色，中年用老红或古铜色，老年用灰色。借此表示气血盛衰，脸部的颜色各不一样。

第三，褒贬功能。

公忠者赋予正貌，奸邪者刻以丑形，是戏曲人物塑造的重要原则。这一原则反应在人物造型上，就是把人的善恶正邪穿在身上，画在脸上。梅兰芳说，戏曲人物一出场，就要给观众一个明确的人品概念——正直的，或奸邪的，善良的，或丑恶的，一望而知。[14]戏衣和脸谱的色彩都具有这方面的功能。参军戏中的角色“参军”穿绿衣，即是以绿色寓贬。参军是被嘲弄的对象，盖起于羞辱赃官。唐段安节《乐府杂录·俳优》载：“开元中，黄幡绰、张野狐弄参军——始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放。后为参军，误也。开元中有李仙鹤善此戏，明皇特授韶州同正参军，以食其禄。”[15]《太平御览》卷五六九引《赵书》说：“石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百疋，下狱，以八议宥之。后每大会，使俳优着介帻、黄绢单衣。优问：‘汝为何官，在我辈中？’曰：‘我本为馆陶令。’抖擻单衣曰：‘政坐取是，故入汝辈中。’以为笑。”[16]把白夹衫和黄绢衣改为“绿衫”的目的，就是为了加重贬的成分，使羞辱之意一目了然。因为绿衣曾经是“贱人之服”，故可用于羞辱贬抑。

《汉书·东方朔传》载：“（馆陶公主）自引董君（名偃，馆陶公主的情

夫），董君绿帻傅鞬，随主前，伏殿下。”颜师古注：“绿帻，贱人之服也。”[17]李渔说：清代戏曲舞台以青衫与蓝衫别君子与小人：“记予幼时观场，凡遇秀才赴考，及谒见当途贵人，所衣之服，皆青素圆领，未有着蓝衫者。三十年来，始见此服。近则蓝衫与青衫并用，即以之别君子、小人——凡以正生、小生及外、末脚色而为君子者，照旧衣青圆领；惟以净、丑脚色而为小人者，则着蓝衫。”[18]京剧亦以戏衣之色彩寄寓褒贬。梅兰芳指出：“服装的基色，除身份、地位，和人物的性格、脸色也有关系：如正直的人常穿红色或绿色。粗鲁的人或奸滑的人，则穿黑色：像《霸王别姬》的项羽，《宇宙锋》的赵高都穿黑蟒。前者表现他的性格粗豪，后者表现他的阴险奸猾。”

[19]

戏衣与脸谱的色彩都担负着多重职能。但若将二者稍作比较，就不难发现，戏衣的色彩偏重于指示身份，脸谱的色彩则偏重于说明人品和性格。正因为脸谱之色彩多半寄寓褒贬，所以，久而久之，何色为褒，何色为贬，最终在观众与舞台表演之间达成一种不言自明的默契。试举数端，以观其概。

红表忠勇。戏曲舞台上的红色多半是褒扬性的“正义之色”。重道贵义的忠臣义士多涂红色脸。如三国戏中的关羽、姜维；《伐子都》中的颖考叔；《千里送京娘》中的赵匡胤；《杨家将》中的孟良等皆涂红色脸。

紫表耿介。有血性，但又较为成熟的勇武耿介者涂紫色脸。如《破宁国》中的常遇春；《二进宫》中的徐延昭；《专诸刺王僚》中的专诸等皆涂紫色脸。

赭表稳健。深明大义，稳健持重的古代骁勇多涂赭色脸。如《将相和》中的廉颇；《宵光记》中的铁勒奴等皆涂赭红色脸。

黑表刚直。刚直不阿，铁面无私或慷慨豪爽的人多涂黑色脸。如项羽、张飞、李逵、牛皋、焦赞、杨七郎、尉迟敬德、包拯等著名人物皆然。

蓝表威猛。威猛暴烈、桀骜不驯的勇武之士，凶残无忌的盗魁、狂徒多涂蓝色脸。如《上天台》中的马武；《连环套》中的窦尔墩等涂蓝色脸。

黄表阴狠。藏而不露、工于心计而又凶狠残忍的枭雄涂黄色脸。如《战宛城》中的典韦；《专诸刺王僚》中的王僚等涂黄色脸。

绿表强悍。绿为草木之色，象征山林草莽。遁入山林的英雄豪杰，剪恶除害、打家劫舍的侠客、匪寇、盗贼等涂绿色脸。如《斩雄信》中的单雄信等涂

绿色脸。

白表奸邪。和红、黑二色一样，白面也是戏曲脸谱中的一个大的类别。凡奸诈、虚伪、阴险、邪恶的奸臣贼子，刚愎自用、卑鄙龌龊的宵小之徒，一般都涂白色脸，如伯嚭、秦桧、严嵩、费无忌、高登、曹操、司马懿、赵尚、贾似道等著名人物皆然。值得注意的是，白色作为主色施之于面，并非都是贬抑奸邪。譬如，在鼻梁上抹一块白粉，有时确实是贬抑，如《十五贯》中的娄阿鼠。但更多的剧目则只是以之表示人物滑稽幽默，并不包含任何贬意。为了更清楚地用鼻梁间的那块白粉表示褒贬，往往辅之以脸谱图案之形状。白粉方正如“豆腐块”者，多半只是表示其性格滑稽，而人品方正；若白粉涂成枣核形或如老鼠等令人生厌之物，即表示其人品、性格有缺陷。

金（银）表怪异。神仙、判官、财神、精怪等多涂金色脸或银色脸。

以上所言，只是道其仿佛，不可作过于绝对化的理解。何人或何角色勾什么颜色的脸谱，穿什么颜色的戏衣，虽然有基本上固定的“谱式”，但不能认为千篇一律，每戏皆然。无论是戏衣之色还是脸谱之色，不同时代、不同剧种、不同地域、不同演员时常有不尽相同的选择。譬如，常遇春在皮黄戏中勾紫色脸，但在陕西同州梆子中却勾黑脸。又譬如，红脸和黑脸一般都是褒扬，多用于正面人物。但有时反面人物也勾红脸或黑脸。《八义记》中的屠岸贾、《法门寺》里的刘瑾都是被贬抑的反派人物，但都涂红色脸。火神、火龙等神怪有时也涂红色脸。李渔《蜃中楼》中的钱塘龙王“涂赤面”，因为它“是一条火龙，心性躁暴。”可见，这里的红色不是褒扬忠勇，而是贬抑暴戾。金兀朮也是被贬抑的坏人，可在《精忠记》中，他却勾黑脸。在另外一些剧目中，金兀朮又勾金色脸。这里的金色不是用于贬抑怪异，而是企图标明金兀朮是金邦之人。[20]元杂剧中的反派人物也多以墨“点破其面”。

第四，象征功能。

从色彩评判人品忠奸正邪的角度看，其功能主要在于褒贬；若从色彩表现性格的角度看，其功能又可以说是象征。不过，戏曲很少离开人品写性格，情性之刚柔，往往从属于人品之善恶。俊扮的洁面，不仅褒扬了方正的人品，也象征着温文尔雅的性格；怪诞神奇的花面则象征着一种神秘的力量和刚强、躁暴的性格。

戏曲舞台的色彩除了象征人物性格之外，还用以象征吉凶和人物的心情。

《扬州画舫录》卷五载：“自老徐班全本《琵琶记》‘请郎花烛’，则用红全堂；‘风木余恨’则用白全堂，备极其盛。”[21]京剧《杨门女将》以红色象征喜庆吉祥，以白色象征凶遇灾异。为杨宗保做寿时，用红全堂，得知杨宗保阵亡后，寿堂变成灵堂，全红换成全白。色彩的变换，表现了人物内心情感的巨大变化。《罗成叫关》一剧让罗成与其义子罗春通体衣白，用以表现人物虽死无憾的决心，突出只身赴敌的悲剧气氛。

象征有以此代彼，以简驭繁，以显喻隐之长。荣格说：“象征是某种隐秘的，但却是人所共知之物的外部特征。象征的意义在于：试图用类推法阐明仍隐藏于人所不知的领域，以及正在形成的领域之中的现象。”[22]乌格里诺维奇说：“象征是一种记号。跟其他任何记号一样，象征在认识过程中是实在的对象、过程和现象的借代。可是，跟其他任何记号不同，象征往往与所标志的客体部分相似。在许多场合，动植物、自然现象或人们活动的产物等形象，借作某些客体的象征，从中可以直接看到这些形象同所象征的对象相似的特征，或者通过联想发觉二者之间的联系。”[23]色彩既可以象征某些观念性含义或抽象的事物，也可以通过联想的方式，象征具体的事物。戏曲舞台的色彩充分发挥了这一“借代”的功能。譬如，戏曲舞台上常常正面表现骑马行进，但人物胯下并无马，但又力图让观众“看见”那匹并不存在的马的颜色。于是，艺人们就用马鞭的颜色来象征胯下之马的颜色。又譬如，戏曲舞台上常常以黑色象征风，以白色象征水。几个穿黑色衣服的人舞动一面黑色的“风旗”，即表示狂风大作；穿白色衣服的人挥舞一面白色的“水旗”，即表示洪水泛滥、波涛滚滚；白色的长袖之所以称作“水袖”，正是因为戏曲舞台用白来象征水的颜色。

三 戏曲舞台色彩表现功能的获得

西方对于色彩表现功能的获得，进行过颇为深入的研究，有两种不太一致的意见。一种意见认为，色彩表现功能的获得在于色彩的物理性能。从光学的角度看，不同的色彩，其波长各不一样，对机体的刺激也各不相同。如果把日光分解为红、橙、黄、绿、蓝、靛、紫七色，其波长由红到紫递减，红色的波长最长，紫色的波长最短。科学家们通过多次实验证明：“凡是波长较长的色彩，都能引起扩张性的反应；而波长较短的色彩，则会引起收缩性的反应。在

不同的色彩的刺激下，整个机体或是向外界扩张，或是向有机体的中心部位收缩。”[24]人的情绪变化与生理反应是互相联系的。血液循环加快，血压升高，常常伴随着情绪的激动；而情绪激动也多半要引起血液循环加快、血压升高等生理反应。因而，与某种生理反应相对应的色彩，也就可以与人的某种情感或精神状态相对应。红色与激动、黄色与活泼、绿色与宁静、蓝色与庄严、黑色与恐怖……正是这种色彩刺激与生理反射的对应性，使色彩获得了大体上稳定的表现某种情调的功能。另一种意见则认为，色彩表现功能的获得在于人的联想能力。人所生存的自然界是五彩缤纷的：蔚蓝的天空，红彤彤的太阳，苍翠欲滴的森林，金灿灿的果实，白皑皑的冰雪……人不仅能清晰地辨认色彩各异的自然景观，而且能把不同颜色的自然景物所激起的情绪反应，储入大脑这一“信息库”。此后，只要输入某种相应的信号，储备的信息会很快“还原”为感觉。红色使人想到火焰和太阳，因而觉得温暖；黄色使人想到金秋的果实，因而觉得凝重；绿色使人想到大自然，因而觉得清新；蓝色使人想到天空和大海，因而觉得深沉；白色使人想到一尘不染的冰雪，因而觉得纯洁；黑色使人想到吞噬一切的黑夜，因而觉得恐怖……

这两种意见，都可谓持之有故，言之成理，但都存在明显的片面性。它们既不能圆满地解释色彩反应的民族性、时代性、地域性、个体性的差异，也不能令人满意地解释戏曲舞台的色彩选择。色彩的物理性能不会因为民族、时代、地域、个体的差异性而有丝毫改变。整个人类视觉器官的生理构成和对色彩的感知能力，也是基本相同的（研究表明，人的色彩分辨能力与种族和肤色无关。因非洲的阳光照射过于强烈，非洲人的色盲发病率较高，但非洲人的色彩分辨力与白种人和黄种人并无差异。），如果色彩反应只是取决于色彩的物理性能或者是人的感知、还原能力，那么，人类对各种色彩的反应应该是大体一致的。可是，实际情形远非如此。色彩反应的民族性、时代性、地域性、个体性差异常常大得令人咋舌。譬如，我国一般以红色象征吉祥，大约从宋代以来就是如此，可是西部非洲有些国家却用红色表示遭遇不幸。杜宣《西非日记》说：“在非洲，红色是当作不吉利的”，只有发生了大的不幸（如死了人），才悬挂红布条，所以人们看到它，不是平添喜气，而是神情沮丧。[25]又譬如，我国汉族自古以白色（特别是将白布置于头顶）为凶饰，多用于丧葬或灾异，节日喜庆皆以白色为忌。可是欧美许多国家恰恰相反，将白色用于人

之大喜——婚娶。新人着一身白色礼服，戴白纱，连小手帕也要用纯白的，新人所乘的汽车披挂白纱。我国境内的蒙古族亦以白色为吉祥。每逢佳辰令节，素衣素裳，旋相为贺。蒙古包以白色为贵，哈达以白色为上，连人名、地名都要“嵌入”一“白”字，以示吉祥如意。我国古代曾以黄色为至尊，黄色自唐代以后逐渐成为皇家的专用色彩。可是近代以来，又用黄色象征淫邪，有黄色工会、黄色新闻、黄色小说、黄色歌曲等一大批贬称。我国古代曾以黑色象征吉祥，人之大喜多尚黑。新娘通体衣黑，乘“墨车”，有的迎亲者还用黑色涂面。《易·睽》在描述迎娶新妇的队伍时说：“载鬼一车”。这里所说的“鬼”可能是指以墨染面的迎亲者。我国广大农村至今残留有抹锅底灰于新姑爷之面以戏弄新女婿的习俗。这些可能就是此俗之遗。古时新婚夫妇的交拜礼亦在黑色“喜棚”（青庐之习称）中进行。古乐府诗《孔雀东南飞》：“其日牛马嘶，新妇入青庐。”这里所说的“青庐”即是以“青”——黑色布幔临时搭建的棚屋。段成式《酉阳杂俎·礼异》卷上载：“北朝婚礼，青布幔为屋，在门内外，谓之青庐，于此交拜迎妇。”可是，以黑色为吉祥的习俗后来逐渐蜕变为以红色为吉祥。这些现象，是无法单用色彩的物理性能和对色彩刺激的生理反射来解释的。

色彩只能诉之于视知觉，没有生命体对色彩的生理感知，也就无所谓色彩反应。但是，人不同于只有生理感知和反射的动物，人是社会关系的总和，是文化的创造物。人对色彩的反应首先是一种心理活动，这种心理活动必然要受到文化传统、环境的制约，包含着丰富的社会内容。色彩从原始时代起就介入了人类的社会生活，历来不是作为单纯的自然物质而存在的，而是一种社会现象，是积淀着特定文化历史内容的文化语言。不同文化环境赋予这种语言的含义是不尽相同的。生活在不同文化环境中的人，对它的理解也就不可能是一样的。人对作为文化语言的色彩的掌握，不可能是单纯的生理感知，而是一种文化认同——对包蕴其中的观念性含义、文化历史内容的领悟和理解。如果把根源于色彩的物理性能和对色彩刺激的生理反射的反应方式，称作人对色彩的生理反应，那么，受制于文化历史传统和文化环境的色彩反应，就可以称作色彩的文化反应。这两种形式的色彩反应是有区别的¹但又是互相联系，互为渗透，很难绝然分开的。假如要概括这两种色彩反应的相互关系，是否可以这样表述：色彩生理反应是色彩文化反应的基础；色彩文化反应又大于生理反应，

它有时足以扰乱、扭曲或掩盖机体对色彩的生理反射。譬如，从色彩物理性能以及机体对色彩刺激的生理反射的角度看，波长最长的红色，对机体的刺激最为有力，容易使人激动、烦躁，因此，供人休息的居室一般不宜搞“满堂红”。绿色的波长居中，既不会使机体产生扩张性反应，也不会使机体产生收缩性反应，易于使人宁静。因此，居室的内墙若涂成绿色，能让人感到舒适。可是对于笃信红色可以避邪、意味着吉祥，绿色会招至不吉的人来说，情况却刚好相反。即使是在酷热的夏天，他也决不会觉得“满堂红”有什么不好。相反，那“淫邪晦气”的绿色倒会使他惴惴不安。但是，色彩的文化反应并不是对概念的翻译和诠释，它最终要表现为生理上的快感与不快感。色彩的文化反应无法离开生理反应而存在。

我国古代没有色彩学。古人的色彩选择，不是建立在对色彩物理性能的科学分析的基础之上的，而是以宗教化和伦理化的色彩习俗为根据的。戏曲舞台色彩的表现功能与色彩的物理性能关系不大，与将色彩刺激还原为感觉的联想，关系也不是太大。戏曲舞台色彩不仅仅是一种复制对象的自然物质，更为主要的是一种观念性符号，其表现功能不是戏曲艺术家凭主观意愿，随意强加给它的，而是以历代传承的色彩选择习俗为内在根据的。

早在先秦时期，国人就已形成色彩等差观念，众多的色彩被区分为正色和间色两个等级。这一色彩观念对整个封建社会的色彩选择习俗，都有支配性影响。色彩等差观念是在五行说的影响下形成的。五行说产生于何时，至今尚无定论。《尚书·洪范》说，五行是上天赐给夏禹治理天下九条根本大法中的头一条，可见是何等重要。其主要内容是以木、火、土、金、水五种自然物质来说明自然万物的生成和发展变化的规律。《国语·郑语》说：“先王以土与金、木、水、火杂以成百物。”五行说不仅概括了当时农耕、冶炼、天文方面的知识和经验，而且又是天意之所在，是至高无上的天对人类的赐予。因此，古人对它的敬畏和信服是不言而喻的。在强烈的神秘感和崇拜心理的驱使下，古人以五行为中心，用比附、推导等方法，把木、火、土、金、水变成无所不包、无所不能的五种象征性符号，使之与各种具体的、抽象的、已知的、未知的、经验的、迷信的、自然的、社会的事物相对应，进而编织成一张天、地、人无所不包的宇宙结构图式：[26]

五行	木	火	土	金	水
五星	木星	火星	土星	金星	水星

五时	春	夏	季夏	秋	冬
五方	东	南	中	西	北
五色	青	赤	黄	白	黑
五声	角	徵	宫	商	羽
五帝	青帝灵威仰	赤帝赤嫫怒	黄帝含枢纽	白帝白招拒	黑帝汁光纪
五兽	苍龙	朱雀	黄龙	白虎	玄武
五常	仁	礼	信	义	智
五数	八	七	五	九	六
五味	酸	苦	甘	辛	咸
五脏	肝	心	脾	肺	肾
：					
：					
：					

注：黑帝“汁光纪”，一作“叶光纪”。

青、赤、黄、白、黑五色本来是对木、火、土、金、水五种自然物质颜色的经验性观察，但一旦与具有神秘意味的五行相配，其意义也就非同寻常了。五色不仅代表五种自然物质，而且是主宰四时五方的众多神灵的象征。与五行相对应的五种颜色故被古人视为“正色”，不在五行图式中的其他颜色也就成了“间色”。“间”与“闲”同义，“间色”也就是闲杂之色。间又与正相对，这也就意味着间色就是“不正”之色、淫邪之色。《论语·阳货》：“恶紫之夺朱也。”邢昺疏：“青、赤、黄、白、黑，五方正色。不正，谓五方间色，绿、红、碧、紫、骝黄色是也。青是东方正，绿是东方间，东为木，木色青。木克土，土色黄，并以所克为间，故绿色青黄也。朱是南方正，红是南方间。南为火，火色赤。火克金，金色白，故红色赤白也。白是西方正，碧是西方间。西为金，金色白。金克木，木色青，故碧色青白也。黑是北方正，紫是北方间。北为水，水色黑。水克火，火色赤，故紫色赤黑也。黄是中央正，骝黄是中央间。中央土，土色黄。土克水，水色黑，故骝黄色黄黑也。”五行说给色彩选择提供了一个共同的信仰背景和尺度，促使千差万别的众多个体泯除主观差异，作出大致相同的色彩选择，形成历代传承的色彩选择习俗，从而赋予色彩独特的功能和文化意义。

第一，别尊卑。

色彩伦理化是古代色彩选择习俗的一个重要特征。儒家以人伦秩序为天下

极则，认为人世与自然都是有差等的合理存在。《荀子·荣辱》说：“物之不齐，物之情也。”如果人为地抹平本来客观存在的差异，就会破坏自然界和社会的和谐。《荀子·富国》说：“无分者，人之大害也；有分者，天下之本利也。”《礼记·乐记》说：“乐者为同，礼者为异，同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离，合情饰貌者，礼乐之事也。”为了养成循礼守制，贵贱不逾的生活习性，必须使“贵贱之别，望而知之”。[27]一望而知正是色彩之所长，它能以一目了然的不同标志，把容易混淆的对象清清楚楚地区分开来。

以服饰、车马、房舍、器用的色彩指示人的身份，区分尊卑贵贱，是我国古代色彩选择习俗的重要内容。《白虎通义》卷下《衣裳》说：“圣人所以制衣服何？以为絺绤蔽形，表德劝善，别尊卑也。”以色彩标明尊卑贵贱，主要有两种方式。一种是正色示尊，间色示卑。达官贵人多用正色，平民百姓多用间色。譬如，《明会典》规定，教坊司伶人及乐妓等卑贱之人，裹绿头巾，衣服只能用明绿、桃红、水红、玉色、茶褐等间色，[28]而皇帝及权臣显宦则分服黄、绯（朱、赤）等正色。戏衣的色彩选择也基本上遵循了这一原则。“上五色”多属于正色，故多为尊贵者所服；“下五色”多属间色，故多为樵夫、店家、渔者、家院等卑贱者所服，亦或为下级官吏所服。皇亲国戚、权贵显要穿的多半是黄、朱（赤）、绿、白、黑五色，樵夫、店家等卑贱者服用的多半是蓝色、米色、褐色等间色。

以色彩别尊卑的第二种方式，是将正色和间色又进一步区分为若干等差，用以细致地区

[1] 参见李斗《扬州画舫录》，中华书局 1960 年版，第 134-135 页。

[2] 《教坊记补录》，《中国古典戏曲论著集成》一，中国戏剧出版社 1959 年版，第 23 页。

[3] 俞剑华《中国画论类编》（上），人民美术出版社 1957 年版，第 37 页。

- [4] 俞剑华《中国画论类编》（下），人民美术出版社 1957 年版，第 171 页。
- [5] 关于“下五色”具体指哪些颜色，说法不尽一致。
- [6] 《文艺论丛》第 12 辑，上海文艺出版社 1981 年版。
- [7] 黑格尔《美学》第一卷，商务印书馆 1979 年版，第 335 页。
- [8] 山西洪洞县广胜寺明应王殿内的元代戏曲演出壁画中，戏台后方悬挂有底幕，其色泽丰富而艳丽。
- [9] 旧时戏台上盛行以男扮女，长袖还有遮蔽男旦粗大手掌的美化作用。
- [10] 梅兰芳《中国京剧的表演艺术》，《梅兰芳文集》，中国戏剧出版社 1962 年版，第 26 页。
- [11] 梅兰芳《中国京剧的表演艺术》，《梅兰芳文集》，中国戏剧出版社 1962 年版，第 18-19 页。
- [12] 焦菊隐《今日之中国戏剧》，《焦菊隐戏剧散论》，中国戏剧出版社 1985 年版，第 345 页。
- [13] 梅兰芳《中国京剧的表演艺术》，《梅兰芳文集》，中国戏剧出版社 1962 年版，第 19 页。
- [14] 梅兰芳《中国京剧的表演艺术》，《梅兰芳文集》，中国戏剧出版社 1962 年版，第 23-24 页。
- [15] 段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》一，中国戏剧出版社 1959 年版，第 49 页。
- [16] 李昉等《太平御览》卷五六九，《四库全书》子部十一，类书类。
- [17] 班固《汉书》卷六十五，中华书局 2000 年版，第 2155 页。
- [18] 李渔《闲情偶寄》卷五，《中国古典戏曲论著集成》七，中国戏剧出版社 1959 年版，第 109 页。
- [19] 梅兰芳《中国京剧的表演艺术》，《梅兰芳文集》，中国戏剧出版社 1962 年版，第 18 页。
- [20] 参见董每戡《说剧》，人民文学出版社 1983 年版，第 320 页。
- [21] 李斗《扬州画舫录》卷五，中华书局 1960 年版，第 135 页。
- [22]

荣格《分析心理学的理论与实践》第三卷，三联书店 1991 年版，第 24 页。

[23] [苏]乌格里诺维奇《艺术与宗教》，三联书店 1987 年版，第 121 页。

[24] 古尔德斯坦《关于色彩对机体机能的影响的试验观察》，转引自 [美]鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 462 页。

[25] 参见杜宣《西非日记》，作家出版社 1964 年版。

[26] 表格之绘制参阅了《中文大辞典》第二册五行图表，台湾中国文化学院出版部 1969 年版，第 638 页。

[27] 叶梦珠《阅世编》卷八，上海古籍出版社 1981 年版，第 175 页。

[28] 参见《明会典》卷五十七、五十八，《四库全书》史部十三，政书类，通制之属。